



« Moderniser » la danse en Afrique. Les enjeux politiques du centre *Mudra* à Dakar

Annie Bourdié



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/1096>

DOI : 10.4000/danse.1096

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Annie Bourdié, « « Moderniser » la danse en Afrique. Les enjeux politiques du centre *Mudra* à Dakar », *Recherches en danse* [En ligne], 4 | 2015, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 19 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/danse/1096> ; DOI : 10.4000/danse.1096

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

association des Chercheurs en Danse

« Moderniser » la danse en Afrique. Les enjeux politiques du centre *Mudra* à Dakar

Annie Bourdié

- 1 Les recherches en danse ont parfois mis à l'écart les questions politiques. Pour l'historienne de la danse Laure Guilbert, cette « amnésie des corps » trahirait non seulement la place marginale occupée par la danse dans le champ des réflexions en sciences humaines, mais également le statut mineur conféré aux arts chorégraphiques dans la civilisation occidentale¹. La danse n'échappe pourtant pas aux mécanismes de pouvoir et de contrôle qui régissent les corps, les gestes et les comportements. Elle peut même en être parfois le révélateur. C'est ce que je me propose de mettre en lumière dans cet article.

Dans la majeure partie des travaux traitant de l'histoire de l'Afrique ou de l'histoire de la danse sur ce continent durant la période postcoloniale, il est rarement fait mention du Centre de formation de Maurice Béjart implanté à Dakar entre 1977 et 1982². Pourtant, à ce jour, nul autre projet concernant la danse en Afrique francophone n'a pu rivaliser avec l'expérience de Dakar.

- 2 Cette contribution vise à montrer comment *Mudra Afrique*, créé dans le but de faire participer la danse au processus de modernisation et d'ouverture engagé sur le continent africain depuis le début des Indépendances, s'est retrouvé au cœur d'enjeux politiques insoupçonnés.
- 3 Ce travail s'appuie sur des recherches de terrain réalisées au Sénégal, en France et en Belgique, entre 2005 et 2012 et présentées dans le cadre d'une thèse de doctorat en Sciences Humaines et Sociales portant sur les systèmes de représentations et les stratégies de reconnaissance mises en œuvre dans la création chorégraphique de l'Afrique francophone au XX^e siècle³.
- 4 Le peu de documents officiels trouvés sur *Mudra Afrique*⁴ fut un réel obstacle pour mener cette recherche. C'est donc plus particulièrement à partir de l'analyse d'articles de presse⁵, d'entretiens avec d'anciens élèves⁶, des personnalités politiques⁷, des professeurs⁸, ainsi

que grâce à quelques archives filmées évoquant Mudra⁹, que j'ai pu mettre en exergue les enjeux politiques de cette expérience inédite en terre africaine.

Cet article se découpe en quatre temps : genèse du projet, nature du projet de Mudra, vie à Mudra et retombées de la formation.

Les trois figures incontournables de Mudra

- 5 C'est en 1977 que fut créé à Dakar le « Centre Africain de Recherche et de Perfectionnement de l'Interprète », mieux connu sous le nom de Mudra Afrique. Ce projet, à l'initiative de Maurice Béjart, fut soutenu par Léopold Sedar Senghor et dirigé par la danseuse, chorégraphe et pédagogue Germaine Acogny. Ces trois personnalités étaient convaincues de la nécessité de « moderniser »¹⁰ la danse en Afrique.

Léopold Sedar Senghor, chantre de la Négritude

- 6 Léopold Sedar Senghor, premier Africain académicien, ardent défenseur de la francophonie, fut Président de la République du Sénégal dès son indépendance en 1960. Fortement marqué par la politique coloniale française, cet homme de Lettres avait fait partie des intellectuels du « Paris Noir » ayant contribué à l'émergence d'une conscience noire à travers le concept de Négritude¹¹. Alors que la plupart des adeptes de ce mouvement avaient défendu une reconnaissance politique du fait d'être noir ou « nègre »¹², Senghor s'était distingué en militant pour la valorisation d'une « culture nègre », considérant la Négritude comme, avant tout, un fait de culture. Il ambitionnait ainsi de faire rentrer l'Afrique et le Sénégal dans l'histoire mondiale en utilisant les arts et la culture comme facteur de développement et de « modernité »¹³.
- 7 Il souhaitait faire participer la civilisation « négro-africaine » à la construction d'une plus grande humanité, à partir d'un double mouvement, l'enracinement et l'ouverture. Pour ce faire, il fallait « assimiler » les autres cultures afin d'accéder à une civilisation de l'universel. Construite sur l'idée d'une complémentarité entre l'Europe et l'Afrique, sa représentation du principe de civilisation s'incarnait dans cette phrase désormais devenue célèbre : « l'émotion est nègre comme la raison est hellène¹⁴ ».
- 8 Un des faits les plus marquants de l'ère senghorienne fut incontestablement l'organisation du premier Festival Mondial des Arts Nègres (ou FESMAN) en 1966¹⁵. Le faste de l'événement témoigna à l'époque de la bonne santé de la culture « nègre ». La démarche du Président consistait à faire des arts et de la culture une priorité nationale. C'est ainsi qu'au lendemain du FESMAN, un ministère de la Culture fut créé au Sénégal, le premier du genre dans l'Afrique indépendante. D'après Assane Seck, ministre de la Culture de l'époque, 25 % du budget de l'État avait alors été alloué aux arts et à la culture¹⁶.
- 9 Dès la fin des années 1970, face aux pressions de la mondialisation et de la marchandisation en marche, la plupart des pays africains furent confrontés à de sérieuses difficultés sociales et économiques. Le Sénégal fut l'un des premiers pays d'Afrique à mettre en œuvre le plan d'ajustement structurel que proposait le Fonds Monétaire International. Il fut par conséquent placé en première ligne face à ces chocs économiques¹⁷. Les Sénégalais devinrent plus critiques quant aux choix politiques de leur Président. C'est dans ce contexte de contestation populaire croissante que Mudra Afrique allait être

créé, constituant l'un des derniers grands chantiers de la Négritude entrepris par Senghor avant son départ du pouvoir.

Maurice Béjart, une aspiration à l'universel

- 10 Maurice Béjart (de son vrai nom Maurice Berger), né en 1927 à Marseille, est mort en 2007 à Lausanne. Il était le fils du philosophe Gaston Berger, l'un des principaux auteurs ayant introduit la philosophie husserlienne en France. Ses écrits avaient marqué Senghor, qui lui avait même consacré une étude dans l'un de ses ouvrages¹⁸. Maurice Berger avait des origines sénégalaises par son arrière-grand-mère, qui était une *signare*¹⁹. Sa filiation avec Gaston Berger et ce « lien de sang » avec le Sénégal allaient peser dans l'implantation de Mudra au Sénégal.
- 11 À l'âge de dix-huit ans, tiraillé entre le désir de danser et la poursuite de ses études, il choisit finalement d'intégrer le corps de ballet de l'Opéra de Marseille. Il décida alors de s'éloigner de ses anciennes attaches, son nom, son domicile, la littérature et la science pour devenir Maurice Béjart²⁰.
- 12 Très tôt dans sa carrière artistique, il eut une double aspiration : celle de chorégraphe et de former des artistes à la scène. En 1960, il créa le Ballet du XX^e siècle à Bruxelles et dix ans plus tard, en lien avec celui-ci, le Centre de Recherche et de Perfectionnement de l'Interprète et du Spectacle qu'il appela Mudra²¹. S'inspirant du fonctionnement du conservatoire de danse de Bruxelles, Béjart voulut donner une dimension internationale à sa nouvelle école, ce qui permit à celle-ci d'être reconnue et financée par l'UNESCO²². Mudra obtint le statut d'association internationale à but scientifique²³ et d'organisation non gouvernementale²⁴.
- 13 L'initiative de Maurice Béjart s'inscrivait dans le prolongement de Mai 1968. Elle constitua une vraie révolution pour le monde de danse. Symbole de démocratie, d'universalité et d'ouverture, la formation accueillait gratuitement les danseurs quelles que soient leurs origines sociales et culturelles. Les élèves y recevaient des cours de danse essentiellement classique et moderne, abordaient également des techniques de danse non occidentales et suivaient des cours de théâtre, de rythme, de musique, de solfège, de chant et d'arts martiaux. À Mudra, on formait un artiste « total », un professionnel de la scène. Certains pouvaient même, au terme de leur formation, intégrer le Ballet du XX^e siècle. Très vite, le chorégraphe eut en tête des implantations parallèles à son école-mère sur les autres continents. Ce fut en Afrique, au Sénégal, qu'il put concrétiser son rêve, sous l'impulsion de Senghor.

Germaine Acogny

- 14 Germaine Acogny est née en 1944 à Porto Novo au Dahomey (actuel Bénin). Orpheline de sa mère à l'âge de cinq ans, elle quitta son pays natal avec son père Togoun Servais Acogny²⁵ pour s'installer au Sénégal. Après ses études secondaires, elle partit en France préparer un monitorat d'Éducation Physique et Sportive au sein de l'école de gymnastique rythmique Simon Siegel²⁶. Une fois diplômée, elle rentra au Sénégal pour occuper un poste de professeur d'EPS.
- 15 Professeur de danse à l'Institut des Arts, elle fut nommée en 1972 directrice de la section « danse africaine »²⁷. Par ses actions en faveur de la danse, ses qualités de pédagogue et son charisme, Germaine Acogny se retrouva progressivement sur le devant de la scène

sénégalaise²⁸, représentant aux yeux de Léopold Sedar Senghor celle qui, tant par sa personnalité que par sa démarche, pouvait incarner l'esprit de la Négritude²⁹. Elle fut nommée en 1977 à la direction de l'antenne dakaroise de Mudra avec le double appui de Senghor et de Béjart.



Germaine Acogny à Toubab Dialaw

© A. Bourdié 2005

Un projet soutenu par l'UNESCO

- 16 Dans la dynamique culturelle impulsée par le Président sénégalais, la danse n'avait pas été réellement au cœur du processus de modernisation. Le fonctionnement des troupes et ballets nationaux ou régionaux s'inscrivait dans une configuration visant à conserver un patrimoine qu'il était possible d'exporter sur les scènes internationales. Il fallait par ce biais « montrer l'extrême vitalité et l'étonnante diversité des danses sénégalaises³⁰ », à travers des spectacles hauts en couleur, confortant une image traditionnelle. Quelques initiatives au Sénégal avaient néanmoins germé en amont du projet de Mudra. En 1966, Katherine Dunham avait été invitée par Senghor lors du FESMAN pour travailler avec le Ballet National. Un peu plus tard la mise en place d'un cours de « danse classique » au sein de l'Institut des Arts témoignait d'une volonté de « modernisation » de la danse par les techniques occidentales³¹. Mais la démarche d'emprunts de Maurice Béjart en rompant avec toute logique conservatrice, répondait aux principes d'ouverture et d'universalité auxquels Senghor aspirait :

« Maurice Béjart est donc parti de l'Europe, de la danse classique, avec ses définitions, ses méthodes, ses exercices et ses pas, bref sa rationalité et son efficacité. Puis, sur l'exemple du métissage méditerranéen, il a fait la symbiose de l'Europe, de l'Afrique et de l'Asie³². »

Dans l'esprit du Président sénégalais, le métissage du chorégraphe ne pouvait qu'être un argument supplémentaire pour l'implantation de Mudra à Dakar. Maurice Béjart lui-même affirmait que Senghor aurait eu une « révélation » en découvrant sa version chorégraphiée du *Sacre du Printemps* :

« Il avait vu le *Sacre du Printemps*. Il m'a dit : "Maurice, si tu n'avais pas eu cette petite parcelle de sang noir, tu n'aurais pas pu faire *Le Sacre du Printemps* comme tu l'as fait"³³ ».

- 17 C'est lors de la dix-neuvième conférence de l'UNESCO de Nairobi en 1976 que fut décidé le principe de l'implantation d'une antenne de l'école en Afrique. Il faut rappeler que Mudra Bruxelles était une organisation non gouvernementale reconnue et financée par l'UNESCO. Ce fut grâce au Fonds International pour la Promotion de la Culture (FICP)³⁴ que Mudra Afrique allait pouvoir être soutenue financièrement³⁵. C'était la première initiative d'une telle envergure pour la danse, approuvée par l'organisme. Parmi les candidats au projet, il y avait eu le Maroc, le Togo, le Sénégal, la Côte d'Ivoire. Mais le Président Senghor sut user de sa notoriété et de son poids politique auprès de l'UNESCO³⁶ pour que le choix se porte finalement sur son pays.

Le Centre Africain de Recherche et de Perfectionnement de l'Interprète, sanctuaire de l'idéologie senghorienne

- 18 Le Musée Dynamique, créé à l'occasion du FESMAN en 1966 et initialement consacré à des expositions temporaires d'Arts Plastiques, accueillit en 1977 Mudra Afrique. L'installation devait être provisoire. L'école y resta cependant durant ses cinq années d'existence. Dans le projet de Senghor, il y avait le désir de faire du Sénégal la « Grèce de l'Afrique ». En accueillant l'école dans un bâtiment à péristyle inspiré de l'architecture grecque antique³⁷, le souhait du Président était symboliquement exaucé. Par cette référence à la civilisation occidentale, il pouvait espérer réunir au sein du même projet « l'émotion nègre » et la « raison hellène ». À travers Mudra Afrique, Léopold Sédar Senghor mena l'une de ses dernières croisades pour la Négritude. En aspirant à créer le « nouveau Ballet Négro-africain³⁸ », il souhaitait faire participer l'Afrique à la réhabilitation de la danse à l'échelle

mondiale, tout en contribuant à la renaissance africaine. Germaine Acogny, en tant que directrice artistique, se trouva investie de cette mission.



L'ancien musée dynamique devenu Cour de Cassation

© A. Bourdié, 2005

Une « danse africaine totale » participant de l'universel

- 19 L'inauguration du centre Mudra Afrique fut un événement médiatique important relayé par la presse sénégalaise. Le Président évoqua dans son discours inaugural le principe d'une « danse africaine participant de l'universel »³⁹. Cependant, l'orientation de Senghor avait changé par rapport à celle qui avait sous-tendu la création des Ballets Nationaux⁴⁰. Privilégier le seul patrimoine dansé dit « traditionnel » ne suffisait plus à ses yeux. Sa réflexion sur la Négritude avait également évolué vers le concept d'« Africanité », incluant la culture arabo-berbère. Aux yeux de Senghor, Béjart pouvait incarner l'idée de l'universel qu'il se faisait :

« Il était naturel que dans sa quête d'universalité et de totalité, le fils de Gaston Berger songeât à couvrir notre planète terre d'un réseau d'écoles de danse par lesquelles montât la sève : depuis les pieds enfoncés dans les terres nourricières jusqu'à la tête métisse du chorégraphe [...]. Parti de l'Europe, au départ empruntant à celle-ci, avec ses techniques, son esprit de méthode et d'organisation, Maurice Béjart à l'exemple de son père Gaston Berger, présentant les temps nouveaux et les annonçant, a voulu les créer par une danse qui exprimât à la fois, l'universalité et la totalité⁴¹ ».



Inauguration du centre Mudra Afrique

© Le Soleil du 23 Novembre 1977 photographié par A Bourdié 2005

Par le brassage des cultures qu'il opérât au sein de Mudra à Bruxelles, partant de la danse classique pour ensuite emprunter des « pas » à tous les continents, l'approche artistique de Béjart était ainsi l'illustration de ce que signifiait pour Senghor le terme « assimiler ».

« Inventer une nouvelle danse négro-africaine »

- 20 En tant que directrice artistique, Germaine Acogny se devait d'œuvrer pour que la danse « s'enracine dans les valeurs de la Négritude pour s'ouvrir aux valeurs des autres cultures ⁴² ».
- 21 Ce double principe d'enracinement et d'ouverture clamé par le poète-président prenait un aspect particulier pour la danse. Léopold Sédar Senghor confiait à Germaine Acogny deux missions : faire l'inventaire d'un riche patrimoine dansé et, partant de là, « inventer une danse négro-africaine⁴³ ». Il s'appuyait sur l'idée selon laquelle tout était « nègre » au départ. Mais pour prétendre à la nouveauté, il préconisait de développer une attitude d'ouverture en absorbant d'autres influences. Il était nécessaire de donner à l'Afrique une technique, des outils qui, en poussant le raisonnement jusqu'à son extrême, consistaient finalement à « alphabétiser » la danse « nègre ». La danse classique devait servir de modèle occidental rationnel, ce qui était une nouvelle façon de mettre en application le principe selon lequel la raison était « hellène ». Senghor considérait la langue française et la danse académique comme des outils de communication et d'expression modernes. Il aspirait à une grammaticalisation des danses « nègres » par l'instauration de règles qui pourraient être reproduites et diffusées de manière universelle. Toute la formation de Mudra Afrique était fondée sur ces principes conduisant d'ailleurs Germaine Acogny à inventer une technique de « danse africaine » capable de répondre à ces objectifs.

Le discours ambivalent de Maurice Béjart

- 22 Le discours du chorégraphe sur Mudra faisait écho aux idées de Senghor. Pour justifier l'implantation d'une antenne de son école en Afrique⁴⁴, il utilisait un argumentaire qui témoignait des représentations qui le traversaient. Dénigrant tous les effets des mots, il magnifiait le langage originel du corps à travers la danse selon une vision proche de l'émotion « nègre » senghorienne :

« Je crois que l'Afrique est un continent où la danse reste vivante, où la danse est un phénomène actuel, culturel et immortel, parce que les Africains dansent depuis toujours et danseront toujours⁴⁵ ».

Pour Béjart, par cette mise en valeur d'une « authenticité africaine » à travers sa danse, les Occidentaux se devaient de reconnaître la supériorité de l'Afrique dans cette forme d'expression. Mais en même temps, en ouvrant ce centre de formation à Dakar, il espérait tout autant rationaliser que faire « évoluer »⁴⁶ la pratique de la danse en Afrique :

- 23 « C'est un peu systématiser, organiser les pas de danse traditionnelle, leur donner des bases musculaires encore plus profondes pour aller plus loin, et pour en même temps garder leur patrimoine, l'enrichir et le continuer par une découverte actuelle⁴⁷ ».

Véritable leçon de civilisation à la française, « la danse occidentale » pouvait devenir dans ce contexte un outil de maîtrise de l'expression du corps africain, celui-ci étant considéré comme « naturellement » axé sur l'émotion.

- 24 Au-delà de cette quête de l'authenticité à travers le mythe d'une danse des origines, le projet du centre Mudra Afrique était de participer à la réhabilitation de la danse comme essence même de l'Afrique, à condition de la canaliser. Par cette vision de l'Afrique, on renouait d'une certaine façon avec celle qui avait nourri l'indigénophilie des administrateurs coloniaux et des ethnologues de la première moitié du vingtième siècle⁴⁸. Si l'Occident pensait contribuer au processus de modernisation de l'Afrique en apportant la technique, il s'agissait aussi de « révéler » aux Africains leur véritable identité :

« Il était important non pas de leur apprendre quelque chose mais de les former à retrouver leurs propres racines, encore plus profondément et leur donner les moyens techniques d'aller plus loin et de faire la danse africaine de demain. Il ne s'agit pas d'apprendre aux petits Africains à danser *Giselle*, ce n'est pas le propos. C'est surtout pour les rendre encore plus Africains avec des moyens techniques universels⁴⁹ ».

Non seulement Mudra Afrique agissait comme un révélateur des représentations de la danse et de l'Afrique véhiculées par l'Occident⁵⁰, mais, en son sein, Maurice Béjart jouait finalement une scène familière de l'histoire des relations franco-africaines.

La mission de la directrice de Mudra Afrique

- 25 Germaine Acogny avait déjà eu en amont le projet personnel de fonder une école de danse. Avec Mudra Afrique, elle pouvait réaliser cette ambition. Maurice Béjart lui laissa la liberté suffisante pour qu'elle la gère à sa façon, mais toujours dans un esprit senghorien. Elle dirigea le centre avec fermeté, imposant une discipline qu'elle jugeait nécessaire pour éduquer les jeunes danseurs du continent.
- 26 Elle aurait souhaité, dans le prolongement de la philosophie de la Négritude, placer le continent africain à la source de toute chose. Ce positionnement était révélateur des influences qu'elle avait reçues, comme celle de l'historien anthropologue sénégalais, Cheikh Anta Diop⁵¹. Selon sa ligne de pensée, plus « afrocentrée » que celle du chantre de la Négritude, la culture d'Afrique se devait d'être le point de départ et l'aboutissement de toute civilisation⁵².
- 27 Pour aller jusqu'au bout de cette logique, soucieuse de laisser une trace de cette expérience, Germaine Acogny décida d'écrire un ouvrage, *Danse africaine*⁵³, rédigé en trois langues et préfacé par Béjart et Senghor. Elle souhaitait être la première Africaine à fixer par écrit ce que les trois figures de Mudra avaient rêvé d'inventer, « une danse négro-africaine résolument moderne et participant de la civilisation de l'universel⁵⁴ ». Par ce

livre, elle officialisait sa technique sur la base d'un vocabulaire qu'elle avait élaboré elle-même⁵⁵. Celui-ci sert encore aujourd'hui de référence à ce qu'elle a nommé la « danse africaine, technique Germaine Acogny ». Cet ouvrage, écrit durant l'expérience de Mudra ne parut que deux ans après la fermeture du centre. Réédité plusieurs fois depuis, il constitue l'un des rares documents écrits témoignant de l'œuvre conjointe des trois personnages clés de Mudra Afrique, luttant chacun à leur manière pour une reconnaissance de la Négritude.

Être « mudriste » à Dakar

- 28 Dans le contexte africain, le recrutement des « mudristes » prit une forme particulière. Une tournée à travers quinze pays fut financée par l'UNESCO au début de l'année 1977, essentiellement en Afrique Centrale et en Afrique de l'Ouest, afin de déceler les meilleurs candidats. Une partie de l'équipe qui allait enseigner à Dakar partit avec Germaine Acogny pour sélectionner les danseurs. La plupart des candidats furent recrutés dans des troupes locales ou nationales, où ils pratiquaient les « danses traditionnelles ». Cela ne signifiait pas pour autant qu'ils étaient professionnels. Ils possédaient néanmoins pour la plupart une certaine expérience de la scène⁵⁶. L'école était non seulement gratuite mais les élèves étaient payés et pris en charge par l'institution pour la nourriture, l'hébergement et les déplacements⁵⁷.
- 29 Si Mudra Afrique fut essentiellement soutenue par l'UNESCO, elle le fut aussi par la Fondation portugaise Calouste Gulbenkian⁵⁸ et par le gouvernement sénégalais. Il avait été convenu initialement que les pays qui envoyaient des élèves participent au financement de l'École, mais ceux-ci se désengagèrent progressivement. Au fil des ans, les coûts élevés de cette formation durent être peu à peu supportés par le seul gouvernement sénégalais.

Un choc culturel

- 30 La plupart des artistes formés dans le centre venaient du ballet traditionnel africain. Ils durent faire face à des techniques et des représentations de la danse qui ne leur étaient pas familières et qui leur étaient imposées. Les cours se déroulaient du lundi matin au samedi midi à raison de huit heures par jour. La priorité était donnée à la danse classique et moderne, enseignées quotidiennement.
- 31 Après le cours classique, suivait dans la matinée celui de danse moderne et improvisation mené par Ray Phillips, ancien sociétaire des ballets de Martha Graham et d'Alvin Ailey. Puis, venaient les cours de danse africaine « technique Acogny », et le reste de la semaine était réparti entre chant, rythme, yoga, solfège, jeu théâtral et percussions.
- 32 Germaine Acogny avait institué un système visant à éliminer chaque semaine, pendant le cours de classique, les danseurs qui ne « faisaient pas l'affaire » :
- « On a commencé à quarante en septembre, elle nous avait annoncé : « Vous serez quinze au mois de décembre ». À Mudra, elle avait un bureau à l'étage qui surplombait la grande salle de danse. Parfois, elle venait et elle suivait les cours. Le cours le plus sélectif était surtout celui de danse classique. »

Cours de classique donné par Jorge Lefevre



Sénégal d'aujourd'hui 1978

© Photographié par Annie Bourdié

- 33 En tout début de journée, vers neuf heures, les élèves commençaient par deux heures de danse classique⁵⁹, sous la direction de Jorge Lefevre, soliste des Ballets du XX^e Siècle. Non seulement la technique était nouvelle et contraignante mais, à leurs yeux, elle était amenée par des Occidentaux avec leurs propres critères et leurs canons esthétiques. Parmi ceux-ci, le fait de devoir porter des tenues moulantes créait un certain malaise, donnant le sentiment aux danseurs d'être en quelque sorte « exhibés » par et pour des blancs. C'est ce que révèlent les propos recueillis auprès de quelques anciens élèves de Mudra Afrique.

« Nous étions des singes savants en collants que venaient voir les blancs⁶⁰ ».

« Maurice Béjart était ce petit blanc qui venait voir des petits noirs qui se mettaient en collants⁶¹ ».

Ces commentaires, très virulents, n'étaient pas sans évoquer les expositions coloniales et l'image du noir qui y était véhiculée⁶².

La danse africaine « technique Acogny », comme vecteur de modernité

- 34 Pour un centre africain de danse, on aurait pu imaginer que les danses traditionnelles africaines constitueraient un des axes majeurs du travail. Mais la directrice de Mudra Afrique avait été encouragée par Senghor à inventer un vocabulaire qui se voulait être une codification des danses d'Afrique à vocation universelle. Pour le Président Sénégalais, il s'agissait de « faire exécuter correctement différentes figures de danse inventées par Madame Acogny à partir de danses populaires négro-africaines⁶³ ». Sa technique était basée sur des figures aux noms imaginés comme « le cerf », « la poupée Ashanti », « le cocher », « la passagère », « le nénuphar », « l'épervier ». Elle avait su utiliser tout autant le vocabulaire classique, moderne et africain pour construire sa méthode. Son recours aux contractions, aux mouvements du bassin et de la colonne vertébrale pouvait être rapproché du *contract-release* de Martha Graham. D'après Germaine Acogny, la pionnière américaine de la danse moderne aurait puisé son inspiration dans la « danse africaine », la considérant, elle aussi, comme la mère de toutes les danses⁶⁴. Selon elle, les notions de

trémulation, contraction, ondolement, flexion, torsion, rotation qu'elle utilisait dans sa technique se retrouvaient dans le style de Graham.

- 35 La directrice du centre avait procédé à une « stylisation rationnelle » en vue de fixer sa technique. Ce processus de standardisation procédait d'un désir de reconnaissance qui avait probablement été renforcé par l'image négative des danses d'Afrique régulièrement renvoyée par les spécialistes de la « danse occidentale », notamment les professeurs de Mudra Bruxelles. Ray Phillips, professeur de jazz, estimait par exemple que la danse africaine était très limitée par son caractère répétitif et qu'il fallait faire « évoluer » les danseurs africains par l'apprentissage des techniques occidentales⁶⁵. Jorge Lefevre, qui enseignait la danse classique, ironisait également sur les cours de danse africaine, qui consistaient, selon lui, à « seulement remuer du bassin »⁶⁶.

La démarche de stylisation entreprise par Germaine Acogny visait à défendre une image plus valorisante que celle qui était renvoyée par ces spécialistes de la danse occidentale.

« La passagère et le cocher »



Photo extraite du livre *danse africaine*

© Germaine Acogny 1982

- 36 Règles empruntées aux techniques classiques, émancipation par la danse moderne occidentale, tous ces principes devaient permettre de « révéler » une nouvelle danse africaine. En se situant par rapport à un référent issu d'une autre culture (la danse classique), envisagé selon les propres termes de Germaine Acogny comme une « tradition européenne », en l'articulant avec les danses patrimoniales africaines et les danses modernes occidentales (Graham et Alvin Ailey), on se trouvait dans un processus de « branchement entre les cultures », au sens où Jean-Loup Amselle l'entend⁶⁷. Une triangulation s'opérait entre tradition de la culture d'origine, tradition de la culture d'emprunt et modernité. Dans ce système de pensée fortement nourri de la philosophie senghorienne, les concepteurs de Mudra Afrique demeuraient convaincus qu'il fallait, par conséquent, développer une technique et un vocabulaire directement nourris par l'Occident, celui-ci étant envisagé comme le symbole même du progrès et de la modernité.
- 37 Cependant, cette vision, dont Germaine Acogny se faisait la porte-parole, n'était pas forcément partagée par tous. De l'extérieur, comme de l'intérieur d'ailleurs⁶⁸, l'école était plutôt perçue comme un centre de formation aux danses occidentales réservé aux Africains, et la technique de Germaine Acogny était difficilement considérée par les « mudristes » comme de la « danse africaine »⁶⁹.

- 38 Le passage à la « modernité » de la danse en Afrique, voulu essentiellement par les trois figures initiatrices de Mudra, ne se fit pas sans résistance ni contestation.

Les retombées de Mudra

Une fermeture dans la plus grande discrétion

- 39 En décembre 1980, l'homme de culture qu'était « Senghor l'idéaliste » céda la Présidence du Sénégal à « Diouf le pragmatique ». Ce dernier se mit en accord avec les tendances de l'époque où les programmes d'ajustement structurel marquaient le début de la mondialisation pour les pays africains. La fin du mandat de Senghor s'était accompagnée de l'abandon de nombreux projets en cours. Mudra Afrique en fit partie. Pour le nouveau Président, le centre n'était pas assez rentable. Il en décida la fermeture en 1982. La fin de cette école ne semble avoir provoqué aucun émoi dans le monde des arts et de la politique et encore moins dans l'opinion publique⁷⁰.
- 40 Quant à Léopold Sedar Senghor, il venait de quitter le pouvoir. Maurice Béjart était en plein déménagement de son école en Europe⁷¹. Tous deux s'étaient en quelque sorte mis à distance du projet. Seule Germaine Acogny tenta de se battre pour maintenir le centre ouvert, mais en vain⁷². Si le manque de moyens était la cause officielle de l'arrêt du projet, le nouveau gouvernement d'Abdou Diouf n'avait pas non plus l'intention de prolonger l'œuvre du Président Senghor et vraisemblablement la forme « savante » qui avait été inventée au sein de *Mudra Afrique* n'avait pas eu de retombées populaires suffisantes⁷³. Dans le contexte sénégalais de l'époque, l'expérience fut perçue par certains comme la greffe artificielle d'une « modernité » venue d'Europe. Celle-ci n'avait pas réussi à prendre en terre africaine. Le projet fut manifestement mal compris et de nombreuses erreurs furent vraisemblablement commises. Il n'en demeure pas moins que l'expérience marqua incontestablement tous ceux qui y participèrent. Sa fermeture fut un véritable drame pour certains danseurs ayant beaucoup misé sur cette formation pour obtenir une reconnaissance professionnelle en tant qu'artistes⁷⁴.

L'après-Mudra

- 41 Il est difficile de savoir encore précisément aujourd'hui combien d'artistes sont sortis de l'école et ce qu'ils sont devenus, aucune statistique précise n'ayant été faite. Cependant, d'après les informations qui purent être recueillies sur le terrain, il y eut quelques carrières réussies, d'autres plus fugaces, mais aussi un grand nombre de reconversions rapides. Certains artistes purent réinvestir ces techniques en donnant pour la plupart des cours de modern-jazz et d'afro-jazz en Europe ou aux USA, et beaucoup plus rarement des cours de classique ou de « technique Acogny ».
- 42 En revanche, il est incontestable que le passage de Germaine Acogny à Mudra Afrique la marqua de manière irréversible, à tel point que, depuis lors, elle s'est engagée à poursuivre l'œuvre qui lui avait été confiée à Dakar. Elle atteint véritablement son but lorsqu'en 1998, elle ouvrit son propre centre à Toubab Dialaw : « L'École des Sables ». À l'inauguration officielle de celui-ci, en 2004, le quotidien sénégalais *Le Messager* titrait son article : « L'École des Sables renaît des cendres de Mudra Afrique⁷⁵ ». Germaine Acogny venait d'accomplir ce qui lui tenait à cœur depuis la fermeture de l'école dakaroise. Elle affirme encore aujourd'hui qu'elle a pu retrouver ses racines à travers sa filiation

« spirituelle » à Maurice Béjart et au Président Senghor. Ceux-ci l'auraient en quelque sorte révélée. Se plaçant en position d'héritière, elle a incontestablement tenté de poursuivre leur œuvre à sa façon :

« Oui, je suis la fille noire de Maurice Béjart [...] Je suis en train de mettre en pratique la pensée du Président Senghor [...] Je suis une héritière directe de la philosophie et de l'idée de Maurice et de Senghor⁷⁶ ».

Conclusion

- 43 Assimiler et ne pas être assimilé, s'ouvrir aux autres cultures, participer à une civilisation de l'universel, éduquer le danseur en l'alphabétisant par des techniques de danse inspirées de l'Occident, tout en retrouvant ses racines « nègres », réunir tout le continent autour d'un art « authentiquement africain » pour se projeter dans le futur et réhabiliter la « culture africaine », telles furent les grandes lignes de la « modernisation » de la danse voulue par les trois grandes figures de Mudra. Ce projet fut conçu, réalisé et dirigé par des utopistes traversés par des passions à la fois personnelles, artistiques et politiques. Tous trois avaient mené un combat et élaboré des stratégies pour la reconnaissance d'une Afrique réinventée par la danse⁷⁷. Cet ambitieux projet au sein duquel le politique, le philosophique et l'artistique étaient fortement imbriqués ne fut ni un échec, ni un événement mineur dans l'histoire de la danse en Afrique. Ce fut, en revanche, une des dernières illustrations concrètes des contradictions et ambiguïtés que renfermait la philosophie de Senghor.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

Ouvrages

- ACOGNY Germaine, *Danse africaine*, [1984], Francfort, Weingarten, 1994.
- CESAIRE Aimé, « Cahier d'un retour au pays natal », *Volontés*, n° 20, Paris, 1939.
- DIOP Cheikh Anta, *Nations Nègres et Cultures*, Paris, Présence Africaine, 1979.
- SENGHOR Léopold Sedar, « Ce que l'homme noir apporte », *L'Homme de couleur*, Paris, Plon, 1939.

Revues, magazines et quotidiens

- ACOGNY Germaine, « Le grand rêve de Germaine Acogny », *Ivoire Dimanche*, n° 349, Abidjan, 16 octobre 1977.
- AIMÉ Césaire, « Conscience raciale et révolution sociale », *L'étudiant Noir*, n° 3, Mai-Juin 1935.
- s.a., « Pour une danse africaine participant de l'universel », *Le Soleil*, 23 Novembre 1977.

Documents audio-visuels

- LAWAETZ Gudie, *Mudra Afrique*, réalisé et produit par André Waksman, financé par l'UNESCO et la fondation Gulbenkian, 1980, 55mn, DVD.

Bibliographie

Ouvrages

- AMSELLE Jean-Loup, *Branchements, anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001.
- BOURDIE Annie, *Créations chorégraphiques d'Afrique francophone, systèmes de représentations et stratégies de reconnaissance en période contemporaine*, thèse de doctorat en SHS, sous la direction de Jacqueline Trincaz, UPE Créteil, 2013.
- CHALAYE Sylvie, *Du noir au nègre, l'image du noir au théâtre 1550-1960*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- DECORET-AHIHA Anne, *Les danses exotiques en France (1880-1940)*, Paris, Centre national de la danse, 2004.
- GUILBERT Laure, *Danser avec le troisième Reich, les danseurs modernes et le nazisme*, [2000], Bruxelles, André Versaille, 2011.
- HARNEY Elisabeth, *Senghor's shadow, Art, Politics, and the avant-garde, Senegal, 1960-1995*, Durham and London, Duke University Press, 2004.
- NEVEU KRINGELBACH Hélène, *Dance circles : Movement, Morality and Self-Fashioning in Urban Senegal*, Oxford, Berghahn, 2013.

Revue, magazines et quotidiens

- ANDRIEU Sarah, « Les valeurs de la création chorégraphique ouest-africaine », *Volume ! La revue des musiques populaires*, N°10-11, 2014, pp. 89-112.
- FICQUET Éloi et GALLIMARDET Lorraine, « « On ne peut nier longtemps l'art nègre ». Enjeux du colloque et de l'exposition du Premier Festival mondial des arts nègres de Dakar en 1966 », *Gradhiva*, n° 10, 2009.
- MAUREL Chloé, « L'action de l'UNESCO pour promouvoir l'art contemporain des sociétés post-coloniales », *Africultures*, [en ligne], <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=9947>, page consultée le 4 juin 2015.
- VAN HOECKE Micha, interviewée par WELDMAN Sabrina, « Il était une fois Mudra », *Nouvelles de Danse*, N° 3, Bruxelles, Septembre 1990.

Documents audio-visuels

- BORO Seydou, *La Danseuse d'Ebène*, films Pénélope, Sahélis MUZZIK, 2002, documentaire, 52 minutes, DVD.
- CASANOVA Bérengère, *Afrique en Créations, Noire Attitude*, Production Equipage, France 2002, documentaire, 26 minutes.

NOTES

1. GUILBERT Laure, *Danser avec le troisième Reich, les danseurs modernes et le nazisme*, [2000], Bruxelles, André Versaille, 2011.
2. On peut néanmoins citer les travaux récents de NEVEU KRINGELBACH Hélène, *Dance circles : Movement, Morality and Self-Fashioning in Urban Senegal*, Oxford, Berghahn, 2013, et ANDRIEU Sarah, « Les valeurs de la création chorégraphique ouest-africaine », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 10, n°2, 2014, pp. 89-111.

3. Pour une vision plus exhaustive, j'invite le lecteur à consulter ma thèse : *Créations chorégraphiques d'Afrique francophone, systèmes de représentations et stratégies de reconnaissance en période contemporaine*, thèse de doctorat en Sciences Humaines et Sociales sous la direction de Jacqueline Trincas, Université Paris-Est Créteil, 2013.
4. Selon Germaine Acogny, des documents officiels sur Mudra Afrique auraient été déposés aux Archives Nationales du Sénégal après la fermeture du centre. Lorsque j'ai voulu les consulter en 2005, la majeure partie des pièces du dossier avait disparu. J'ai néanmoins pu m'appuyer sur quelques documents produits par l'UNESCO pour retracer les étapes de sa création.
5. Presse sénégalaise, mais aussi plus largement d'Afrique de l'Ouest, de France et de Belgique.
6. Des entretiens ont été réalisés par mes soins auprès de six des anciens élèves de Mudra Afrique : les sénégalais Ken N'diaye, Kessy Bousso et Aïssatou Bandoura, la Burkinabé Irène Tassemedo et le congolais Longa Fo.
7. J'ai pu notamment réaliser un entretien inédit avec l'ancien ministre de la culture de Senghor, Assane Seck aujourd'hui disparu.
8. Je remercie plus particulièrement Germaine Acogny qui m'accorda généreusement plusieurs entretiens sur le sujet.
9. Essentiellement un film sur Mudra Afrique que m'a donné Germaine Acogny, des extraits de la RTBF utilisés par Seydou Boro dans son film "La danseuse d'ébène" et quelques reportages télévisés sur Germaine Acogny.
10. Notion tout à fait polémique que je mets volontairement entre parenthèses.
11. En septembre 1934, Aimé Césaire fondait, avec d'autres étudiants antillo-guyanais et africains, le journal *L'étudiant Noir*. C'est dans l'article « Conscience raciale et révolution sociale » du n° 3 de Mai-Juin 1935 de cette même revue qu'Aimé Césaire utilisa pour la première fois le terme de « Négritude ».
12. Avec notamment Aimé CÉSAIRE dans « Cahier d'un retour au pays natal », *Volontés*, N° 20, 1939, Paris, 1^{ère} édition.
13. À noter que le concept même de « modernité » est polysémique, ambigu et idéologique. Il est à resituer ici dans le contexte des Afriques devenues indépendantes, où derrière la quête de « modernité » pouvait se cacher une aspiration des élites à se rapprocher, au plus près, d'un modèle de civilisation « inculqué » par l'Europe colonisatrice.
14. SENGHOR Léopold Sedar, « Ce que l'homme noir apporte », *L'Homme de couleur*, Paris, Plon, 1939, p. 295.
15. Voir à ce sujet FICQUET Éloi et GALLIMARDET Lorraine, « « On ne peut nier longtemps l'art nègre ». Enjeux du colloque et de l'exposition du Premier Festival mondial des arts nègres de Dakar en 1966 », *Gradhiva*, N°10, 2009, pp. 134-155.
16. SECK Assane, in BOURDIE Annie, *op.cit.* Annexe 4.
17. Il s'agissait de s'inscrire dans une politique beaucoup plus libérale et pour ce faire de nombreuses réformes économiques eurent lieu, appauvrissant la plupart des pays d'Afrique à peine remis de la colonisation.
18. SENGHOR Léopold Sedar, *Liberté 1, Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964.
19. Les *signares*, déformations portugaises du mot portugais *senhora*, étaient pour la plupart des créoles nées de l'union de colons portugais et de femmes wolof.
20. L'idée de ce nom de scène lui était venue de son admiration pour Molière, dont la femme était Armande Béjart.
21. Maurice Béjart avait toujours eu une attirance pour l'Orient, ce qui explique le choix de ce nom emprunté à la culture indienne et extrême-orientale. Un *Mudrâ* est un terme sanskrit qui désigne une position symbolique codifiée des mains d'une personne, d'un interprète ou d'une statue.
22. Mudra fut de ce fait essentiellement financée par l'UNESCO.

23. Ce statut, issu de la Loi belge du 25 octobre 1919, est accordé à une institution ou un comité permanent, ayant leur siège en Belgique, dont l'administration comprend au moins un associé belge et qui poursuit un but scientifique.
24. VAN HOECKE Micha, interviewée par WELDMAN Sabrina, « Il était une fois Mudra », *Nouvelles de Danse*, n° 3, Bruxelles, septembre 1990, p. 45.
25. En 1940, celui-ci était entré à l'École Normale William Ponty de Sébikhotane. Il en sortit instituteur, puis devint membre du corps administratif et financier de l'Afrique Occidentale Française, et finit sa carrière en tant qu'administrateur civil.
26. Cette école était proche de la méthode Irène Popard.
27. L'Institut des Arts, créé sur le modèle des écoles d'art européenne, proposait déjà en 1972 des cours de « danse classique ». Voir NEVEU KRINGELBACH Hélène, *op.cit.*, p. 50.
28. BOURDIÉ Annie, *op.cit.*, pp. 221-237.
29. *Ibid.*
30. Propos recueillis lors d'un entretien réalisé en 2005 à Dakar auprès de SONKHO Bouli, Directeur du Ballet National du Sénégal, *La Linguère*.
31. NEVEU KRINGELBACH Hélène, *op.cit.*
32. Discours inaugural de Léopold Sedar Senghor, in BOURDIE Annie, *op.cit.*, Annexe 2, p. 4.
33. Extrait d'une interview de Maurice BEJART réalisée en 1978 et reprise dans le film *Afrique en Créations, Noire Attitude*, réalisation CASANOVA Bérengère, Production Equipage, 2002.
34. Le FICP fut créé à partir de 1970 afin de faire la promotion de l'art contemporain des sociétés postcoloniales.
35. MAUREL Chloé, « L'action de l'UNESCO pour promouvoir l'art contemporain des sociétés postcoloniales, un décryptage du déploiement de cette action », *Africultures*, [en ligne], 16/02/2011 <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=9947>, page consultée le 4 juin 2015.
36. Le Directeur Général de l'UNESCO, M'BOW Amadou, Mahtar était un Sénégalais proche de Senghor.
37. Voir photo ci-contre.
38. SENGHOR Léopold Sedar, préface in ACOGNY Germaine, *Danse africaine*, [1984], Abidjan, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1994, p. 5.
39. « Discours inaugural de Léopold Sedar Senghor », in BOURDIE Annie, *op.cit.* Annexe 3, pp. 3-6.
40. Autour des Indépendances, la création sur le continent de nombreux ballets nationaux ou panafricains (comme Les grands ballets africains de Fodeba Kéita) fut un véritable outil de propagande identitaire visant à valoriser un patrimoine culturel traditionnel libéré du joug colonial.
41. « Discours inaugural de Léopold Sedar Senghor », in BOURDIE Annie, *op.cit.*, Annexe 3, p. 3.
42. « Discours inaugural de Léopold Sedar Senghor », in BOURDIE Annie, *op.cit.*, Annexe 3, p. 5.
43. SENGHOR Léopold Sedar, préface in ACOGNY Germaine, *op.cit.*, p. 5.
44. Les liens entre Bruxelles et Dakar étaient relativement ténus : quelques élèves et professeurs venaient parfois de Bruxelles temporairement. Quant à Maurice Béjart, il était peu présent sur place et faisait confiance à Germaine Acogny pour la direction du centre.
45. BEJART Maurice, 1978, archives RTBF, *La Danseuse d'Ebène*, BORO Seydou, films Pénélope, Sahélis, MUZZIK, Mars 2002, Documentaire, 52mn.
46. Le terme est évidemment très connoté et renvoie à une vision évolutionniste de la danse en Afrique.
47. BEJART Maurice, in BORO Seydou, *op.cit.*
48. Comme Maurice Delafosse ou Marcel Griaule.
49. BEJART Maurice, in BORO Seydou, *op.cit.*
50. BOURDIÉ Annie, « Les représentations du « noir » autour du corps et de la danse jusqu'aux indépendances », *op.cit.*, pp. 28-67.

51. DIOP Cheikh Anta, *Nations Nègres et Cultures*, Paris, Présence Africaine, 1979.
52. Sa thèse qui visait à réhabiliter le continent africain avait été porteuse d'espoir pour bon nombre d'Africains.
53. ACOGNY Germaine, *op.cit.*
54. ACOGNY Germaine, « Le grand rêve de Germaine Acogny », interview réalisée par BI Ballo in *Ivoire Dimanche*, n° 349, Abidjan, 16 octobre 1977.
55. BOURDIÉ Annie, *op.cit.*, p. 272.
56. Irène Tassembedo, par exemple, faisait partie de la « Troupe de la Maison des Jeunes » de Ouagadougou. Plusieurs danseurs de la troupe partirent à Lagos représenter la Haute-Volta au FESMAN.
57. Il fallait également rémunérer des professeurs de renom. Il est très difficile de savoir à combien s'élevait réellement la formation, toutes les archives officielles du centre ayant disparu après sa fermeture.
58. La Fondation Calouste Gulbenkian est un organisme portugais dont la vocation principale est le mécénat culturel.
59. Voir photo ci-contre.
60. Entretien avec TASSEMBEDO Irène, réalisé par mes soins en 2006 à Paris.
61. BOUSSO Keyssi, « entretien 2006 », in BOURDIÉ Annie, *op.cit.* Annexe 5, pp. 1-13.
62. Voir à ce sujet les ouvrages de CHALAYE Sylvie, *Du noir au nègre, l'image du noir au théâtre 1550-1960*, Paris, L'Harmattan, 1998, et DECORET-AHIHA Anne, *Les danses exotiques en France (1880-1940)*, Paris, Centre national de la danse, 2004.
63. SENGHOR Léopold Sédar, in ACOGNY Germaine, *op.cit.* p. 5.
64. ACOGNY Germaine, « Entretien 2005 », in BOURDIÉ Annie, *op.cit.*, Annexe 1, p. 10.
65. Ces propos ont été rapportés par Ken N'Diaye, ancien danseur élève de Mudra Afrique au cours d'un entretien réalisé par mes soins à Bruxelles en Juin 2005.
66. *Ibid.*
67. AMSELLE J-Loup, *Branchements, anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001, pp. 55-56.
68. D'après les témoignages recueillis par les danseurs notamment.
69. BOURDIÉ Annie, *op.cit.*, p. 270.
70. SECK Assane, in BOURDIÉ Annie, *op.cit.*, Annexe 4, p. 7
71. Béjart avait envisagé dès 1976 de quitter la Belgique pour la France. Après plusieurs tentatives le projet d'implantation dans l'Hexagone ne put finalement pas aboutir. C'est à la même période que fermait Mudra Afrique.
72. BOURDIÉ Annie, *op.cit.*, Annexe 1, p. 10.
73. SECK Assane, in BOURDIÉ Annie, *op.cit.*, Annexe 4, p. 7.
74. Propos recueillis en 2014 auprès d'Aïssatou BANGOURA, ancienne élève de Mudra Afrique.
75. SY Mamy, « L'école des sables renaît des cendres de Mudra Afrique », *Le Messager*, Dakar, 9 Juin 2004.
76. ACOGNY Germaine, in BOURDIÉ Annie, *op.cit.*, Annexe 1, p. 14.
77. Voir d'une danse réinventée par l'Afrique.

RÉSUMÉS

Mudra Afrique, encore appelé « Centre Africain de Recherche et de Perfectionnement de l'Interprète » constitue un exemple intéressant des liens qui unissent danse et politique. Il est pourtant rarement évoqué par les historiens de la danse ou de l'Afrique. Implanté en 1977 à Dakar, ce centre proposait aux danseurs du continent une formation très complète aux arts de la scène, sur le modèle de l'école Mudra de Maurice Béjart à Bruxelles. Ce fut l'un des derniers grands travaux de Senghor sur la Négritude. Ce centre était sensé s'inscrire dans une dynamique de « modernisation » des arts et de la création en Afrique. Cependant, Mudra Afrique se retrouva de fait au cœur d'enjeux politiques, philosophiques et esthétiques insoupçonnés.

Mudra Afrique is an interesting case about the links that connect dance and political policy. Nevertheless, it is rarely mentioned in African dance history. Launched in 1977 in Dakar, this center proposed a very complete professional training for African dancers in performing arts, conceived as a replica of Maurice Bejart's center in Brussels called Mudra. It was one of the last works following Senghor's philosophy of Negritude. This center was supposed to participate in a dynamic process of « modernization » of dance in Africa. However, Mudra Afrique found itself at the heart of unforeseen political, philosophical and aesthetics issues.

INDEX

Mots-clés : Acogny, Béjart, danse africaine, modernisation, négritude, Senghor

Keywords : Acogny, Béjart, African dance, modernization, négritude, Senghor

AUTEUR

ANNIE BOURDIÉ

Annie Bourdié est lauréate du prix de thèse 2015 du réseau Création Arts Medias et docteure en Sciences Humaines et Sociales. Ses recherches portent sur les représentations sociales du corps, de la danse et de l'Afrique, plus particulièrement au travers de l'histoire contemporaine de la création chorégraphique du continent africain. Elle est membre du laboratoire LIRTES (Laboratoire interdisciplinaire de recherche sur les transformations des pratiques éducatives et des pratiques sociales) EA7313. Elle est également professeure agrégée d'Éducation Physique à l'université Paris-Est Créteil au sein de la Faculté de Sciences de l'Éducation et Sciences Sociales-STAPS, ainsi que danseuse et chorégraphe.